

Kunstens makt? Tingenes makt?

En refleksjon over virkninger av tekster og bilder

Fredrik Engelstad

Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi, Universitetet i Oslo.

E-post: fredrik.engelstad@sosgeo.uio.no

Abstract

The overarching topic of the article is the interaction of social power with the arts. The point of departure is Weber's definition of power. To which extent is it relevant to the understanding of power relations connected to art works? Three modes of power in Weber's sense are sketched as a starting point: The power of the artist as a public character; the power of curators, critics and juries over the definition and evaluation of art; and the significance of national art institutions in shaping citizens' conceptions of self, and thereby their adherence to the political system. This leads up to a contrasting issue to be discussed at length; whether art works may be ascribed power in their own right. The answer is approached in four steps. First, the conditions are sketched under which objects – things, utensils – meaningfully can be ascribed power. Second, salient differences between useful objects and works of art are mapped. Third, the specific communicative characteristics of art works are brought up, pointing to their specific form of influence. And fourth, aggregate effects of art works as a totality are outlined. The article concludes that it may make sense to ascribe power to a work of art if regarded as a mediation of artist intentions in a broad sense. The power of each single artist and work of art, however, coexists with and competes with numerous other artists and works within the art institution. Hence, the effects of single art works mostly remain diffuse, whereas their aggregate effects are considerable. Such unintended macro effects taken as a whole do not constitute direct power relations, even if each strand of artistic impulses may be ascribed a power element.

Keywords:

- *agency*
- *aggregate effects*
- *art*
- *communication*
- *materiality*
- *power*
- *reception*

Har kunst noe å gjøre med makt? Spørsmålet kan virke anstrengt; svaret er langt fra innlysende, ikke minst fordi det er så mange oppfatninger av hva som menes med makt. Om meningene er skarpe, er én referanse felles, positiv eller negativ. Ingen kommer unna Max Weber, som inspirasjonskilde eller som motpol. Hans velkjente begrep om makt er enkelt: sjansen til å gjennomføre sin vilje tross motstand (1972:28). Alt for enkelt vil noen si, fordi

begrepet begrenser seg til aktører i en sosial relasjon, og viser ikke til omgivelser og sosiale forutsetninger. At begrepet ikke viser direkte til omgivelsene betyr ikke at de er uviktige, men at de må fylles inn i hvert enkelt tilfelle. Begrepet blir mest meningsfylt når det anvendes på sammensatte og uoversiktlige sosiale situasjoner der aktørene er underlagt mange slags begrensninger; materielle betingelser, forventninger, organisatoriske rutiner, regler og

institusjoner. Ofte skjønner de ikke helt hva slags situasjon de opptrer i, eller hva andre aktører vil, kanskje vet de ikke hva de selv vil heller. Kompleksiteten øker når flere kjemper om makt, hver med sine særegne ressurser og påvirkningsmuligheter, som det ofte skjer. Et enkelt og skarpt maktbegrep som det weberianske gjør det mulig å brette ut og få oversikt over sammensatte sosiale situasjoner og ordninger.

Hva så med kunst, kan det innvendes; kaster dette lys over makt og kunst? I kunsten blir flertydigheter mer betydningsfulle enn i det øvrige samfunnslivet. Da må makt knyttes til tanker og følelser, estetiske normer og tolkningsproblemer, som hos Weber i beste fall ligger i halvmørke. Men det behøver ikke å forrykke det aktørorienterte perspektivet. Kunsten er et sosialt fenomen så godt som noen. Da bør vanskelighetene håndteres på samme måte som med andre samfunnsmessige forhold.

Likevel melder det seg et spørsmål: Er det enkle maktbegrepet tilstrekkelig, dekker det godt nok? En provoserende påstand kan kastes frem fra et helt motsatt ståsted: Hovedsaken er ikke på hvilke måter aktørers makt former kunsten, men tvert om hvordan kunstverket – selve kunstens objekt – får makt over oss, som betraktere og samfunnsvesener. Dette er en tanke som går på tvers av det meste jeg har tenkt og skrevet om makt, også om litteratur og kunst (Engelstad 2010). Kan objekter, ting, verker, tilskrives en egen makt? Motforestillingene melder seg umiddelbart. Likevel er det noe med ideen som ikke slipper taket så lett; den gir en inngang til å tenke om makt og kunst fra en uvant vinkel.

For å få frem denne tankegangen tar jeg en omvei om måter å nærme seg makt og kunst på, som bygger på det weberianske maktbegrepet. En form for makt i kunstverdenen utøves av mange slags portvoktere. De sitter i forlagene, avisene, galleriene, Kulturrådet, Norsk filmfond, inn-

kjøpskomiteer eller ankenemnder; der får de makt over kunsten. De opptrer ved å godkjenne eller refusere, anerkjenne eller kritisere, bevilge eller fraråde økonomisk støtte. Dette er et sentralt tema i litteratur- og kunstsosiologien.¹

Makt utfoldes på en annen måte når kunstnere blir poetokrater i videre forstand; påvirker samfunnsforhold i kraft av posisjonen de har opparbeidet som kunstnere. Det gjelder mest forfattere, men også andre kunstnere, i Norge eksempelvis Grieg eller Gude. Velkjente litterære eksempler Victor Hugo, Jean-Paul Sartre, Bjørnstjerne Bjørnson eller Sigrid Undset. Men virkningene av skjønnlitterære tekster blir diffuse når de betraktes hver for seg. Forfattere som vil påvirke, må stå frem som tydelige skikkelser i samfunnet, ikke bare i kraft av sin kunst, men også sine taler, artikler, foredrag. De påvirker i kraft av å gi stemme til nye strømninger og støtte til sosiale bevegelser.

En tredje, mer indirekte maktanalyse er institusjonell. Den har jeg selv anvendt for å forstå hvordan nasjonal litteratur og litteraturhistorie bidrar til å forme politiske selvbilder, og hvordan de, sammen med en mengde annen kulturell produksjon, kan skape grunnlag for politikk på det nasjonale planet (Engelstad 2010a). Jeg gir den litt mer plass enn de to første formene for å vise hvordan et enkelt maktbegrep kan anvendes. Kontrasten mellom Norge og Tyskland i annen halvdel av 1800-tallet ble materiale for å forstå forholdet mellom litteratur, sosiale aktører og institusjoner. En viktig inspirasjon var Eric Hobsbawms (1983) idé at nasjonale tradisjoner ikke oppstår av seg selv, men blir bevisst dyrket og formet.

I løpet av det 19. århundre ble moderne stater stilt overfor behovet for å skape en bredere maktbase. Fremveksten av ny teknologi, omfattende markeder og nye leveforhold forrykket forholdet mellom

samfunnet og individenes identitet. Hvorfor disse endringene ikke førte til at samfunnet forvitret, er et kjernespørsmål i sosiologien. For å mestre dem måtte staten bli mektigere og mer effektiv, uten å henfalle til autokratiske styringsformer. Ideen om nasjonalstaten ga grunnlag for langt bredere oppslutning om staten enn tidligere. I Europa vokste det frem en rekke særegne nasjonale symboler, i form av nasjonale festdager og opptog, innsamling av folkeeventyr og myter, standardisering av folkedrakter og folkemusikk. Symboler ble til elementer i kulturelle institusjoner. De skulle få borgerne til å føle seg som borgere av et nasjonalt fellesskap, ikke bare som medlemmer av et lokalsamfunn. Litteraturen ble den mest betydningsfulle kunstformen fordi det trykte ord var tidens mest utbredte massemedium. Utvalgte verker ble utmyntet til en nasjonal kanon, fikk sin plass i litteraturhistorien og ble allment tilgjengelige gjennom skoleverket og den offentlige debatt. Kulturinstitusjoner og kanon bidrar til felles referanser for en befolkning som lever i et større og mer abstrakt samfunn, i en nasjon som et 'forestilt fellesskap' (Anderson 1983) og dermed med en mer effektiv og omfattende statsmakt.

Men dette er jo mest en beskrivelse av strukturelle mønstre, kunne det innvendes; dersom makt skal forstås ut fra aktører, hvor er makten her? Svaret ligger i mønstrene som utgjør de samlede resultatene – sumvirkningene – av mange aktørgruppers handlinger over lang tid. I dette tilfellet blir samfunnsforholdene påvirket av at aktører bygger kulturelle institusjoner. Det gjør de dels i samforstand, dels i konflikt; bare noen få har en klar langsiktig plan, og uunngåelig oppstår det utilsiktede virkninger. Mange vil utvikle demokratiet, men begrunnelsene spriker; alt fra universalistisk tenkning via krav om nasjonal suverenitet til forsøk på å gjenreise lokal

selvstendighet. Andre vil styrke statens utenrikspolitiske troverdighet, og støtter samtidig at det utvikles en nasjonal litteratur på høyt nivå. Slik veves kunsten inn i maktforhold mellom politiske og kunstneriske institusjoner. Uten det enkle maktbegrepet ville den komplekse historien som fortelles falle fra hverandre eller bli uforståelig.

Tingenes makt?

Fortellingen om kunstinstitusjonen tjener som kontrast til det som er hovedsaken her, nemlig om kunstens makt kan forstås som verkets, det kunstneriske objektets makt. Jeg sa foran at litterære tekster har diffuse virkninger når de betraktes isolert. Men om de har en betydning, hvordan kan den forstås? Én inngang her er en mer allmenn idé om 'tingenes makt', for på linje med ting er verker objekter som har en selvstendig karakter; de henvender seg til oss uten at de som har skapt dem trer umiddelbart frem. Det til forskjell fra makt gjennom retorikk; gjennom samtale, overtalelse, overbevisning. Makt gjennom overtalelse oppstår ved å uttrykke et syn som får oppslutning. Med ting er det annerledes. Vi kan nok si at de har et språk, men det uttrykkes på andre måter; det kan være bestemt, avgrensende eller retningsgivende, men ikke argumenterende og overtalende.²

Ting vil si gjenstander med et spesifikt sett av egenskaper, frembragt med et formål; skiftenøkler, sikkerhetsnåler, flasketørkere. Ja, og moteplagg og bøker i skinnbind; også de nyttegjensstander, ikke kunstverk. Kan de kaste lys over kunst og makt så lenge vi forutsetter at makt er noe som utføres av individer? Når spørsmålet stilles på den måten, blir svaret snart nei. Mennesker handler, beveger og overtaler andre mennesker; ting gjør ikke det, de fungerer som midler i aktørers maktutøvelse. Høyst virksomme er de også ut fra

sin symbolside. En sosiologisk innsikt som er blitt allemannseie, er at tingene vitner om sine eiere eller brukere, forteller om de er rike eller fattige, har en spesiell eller høyst alminnelig smak, er som 'oss' eller har en annen sosial tilhørighet. Konkurrerende teorier, fra Thorstein Veblen til Pierre Bourdieu, beskriver hvordan tingene fungerer som ytre tegn, brukes til å markere sosial status, ofte også til å forsterke maktposisjoner.³ Eller de forskjønner og legitimerer en makt som allerede er gitt, endatil gjennom monopol på farger eller stilarter (Auslander 1996).

Sett fra en annen kant får tingene spesifikke virkninger på den som omgås dem, selv om de selv ikke kan tilskrives hensiktsrettet handling. Kan de da tilskrives makt? Kan en øks, en bilmotor, et klesplagg, en PC ha makt over oss? Vel, tingene frembringer virkninger, og får oss til å gjøre noe vi ellers ikke ville gjort. De kan fungere som rene hindringer. Og de kan tale til oss, ofte er de bydende – eller kanskje ikke bydende er det rette ordet, men de lokker og lurer. Stolen innbyr til å sette seg, øksen til å holde i skaftet. De stiller også krav til rammebetingelser ut over den umiddelbare bruken. Komfyren krever at elektrisk strøm er tilgjengelig; det samme gjelder overføring av kompleks teknologi fra ett samfunn til et annet. Om strømmettet svikter skjer det ingen ting (Akrich 1992; Huseby 2012). For å ta en ting i bruk må den først temmes, domestiseres; som en vilter hvalp blir til et regulært husdyr. Å gjøre tingen til 'vår', innpasse den i vår livsverden og vårt hushold, er ingen liten oppgave (Sørensen & Lie 1996). Og ikke minst kan tingene utøve sosial kontroll. Samlebåndet, kontorlandskapet, kassen i supermarkedet er sosio-tekniske systemer som skaper kontroll gjennom oversiktighet og gjensidig avhengighet mellom dem som betjener dem.

Skal de skape virkninger må tingene snakke et språk som mottakeren og bruke-

ren forstår. Det gjør de ikke alltid. Noen forklarer dårlig hva de vil, har kanskje ikke tenkt riktig gjennom det; gir usikre budskap, vet ikke helt hvem de snakker til (Corn 2011). Tilhøreren lytter, og fortviler over utydelig formgivning og mumlende bruksanvisninger (Norman 1988). Krevende kommunikasjon møter vi også når bilmotoren fusker eller PCen kræsjer. Å rette opp problemet må gjøres på motorens eller dataprogrammets premisser. På sitt egenartede språk forteller de oss hva vi må gjøre, ikke omvendt. For å lokalisere og løse problemet må vi leve oss inn i hvordan de fungerer. Det forutsetter at vi forstår noen relevante årsakssammenhenger, hvordan materialene virker. Samtidig tolker vi tingene i en sterkere forstand, nøyer oss ikke med virkninger, men leter etter en intensjon. Det gjør vi fordi tingene er frembrakt av noen som hadde en oppfatning om hvordan de skulle fungere; det vi gjør er på sett og vis å rekonstruere hvordan de opprinnelig ble konsipert. Vi trenger ikke vite hvem som har laget dem, de kan være anonyme, vi slutter oss til deres hensikter ut fra hvordan tingene virker.

En som inntar et mer radikalt standpunkt enn dette, er Bruno Latour. Hans generelle poeng er at det ikke finnes rene sosiale relasjoner; skal vi snakke om sosiale relasjoner dreier det seg om vidtrekkende nettverk av aktører og ting. Hvis det ikke finnes rene sosiale relasjoner finnes det heller ikke rene sosiale aktører. Latour vil unngå et prinsipielt skille mellom mennesker og ting, derfor kaller han begge for 'aktanter' (1999:180). Ting kan ha en spesifikk virkning fordi de er tillagt den; et eksempel er en gammeldags nøkkel til et hotellrom, som har en tung gjenstand som vedheng. Ledelsen for hotellet vil at gjestene skal legge igjen nøkkelen når de går ut, tyngden i vedhenget minner gjesten på å levere den i resepsjonen på vei ut. Oppfordringen "Husk å levere nøkkelen" blir

delegert til vedhenget (Latour 1991:104ff). Slik blir vedhenget en aktant fordi det frembringer virkningen at nøkkelen blir levert. Tingen representerer aktørens intensjon og 'handler' i stedet for aktøren; ved at den øker sjansen for at nøkkelen blir levert.⁴

Relasjonen mellom personer og ting kan også anta en annen form, sier Latour, de kan så å si smelte sammen. Et eksempel på dette er hentet fra den evige debatten om våpenkontroll i USA. "Det er ikke skytevåpen som dreper, det er mennesker", argumenterer American Rifle Association. Tilhengere av våpenkontroll argumenterer mot dette; uten skytevåpen kan ikke mennesker skyte. Så, er det mennesker eller våpen som dreper? Det er de to aktantene i kombinasjon, sier Latour, de er likeverdige. Pistolen tilskrives intensjon, vilje, et preformert handlingsmønster ('skript'). Konklusjonen følger: "Det er hverken mennesker eller pistoler som dreper. Ansvar for en handling må deles mellom de forskjellige aktantene" (Latour 1999:180).

Tankegangen støter umiddelbart mot sunn fornuft, og det er nok meningen. Her er en mulig, vennligsinnet tolkning. Den menneskelige aktøren blir en annen når hun har en pistol i hånden. Tingen påvirker selvfølgelig hennes handlingsmuligheter; muligheten for å fremsette trusler, for å såre og drepe effektivt. Men det er mer. Tingen påvirker også aktørens intensjoner og planer, og hennes selvbilde. Hun skifter på sett og vis identitet. Den sammensmeltede aktanten – menneske med pistol – har makt, men kan tingen sies å ha makt, for så vidt som den får aktøren til å gjøre noe hun ellers ikke ville gjort,⁵ eller gjør henne til en hun ellers ikke ville vært? Vel, forvandlingen kan også betraktes som en følge av at aktøren speiler seg i tingen, som skaper en ny horisont for handling og tolkning.

Nå er det noe med begrepet 'aktant'. Det har sitt opphav i lingvistikk, og beteg-

ner subjektposisjonen i en setning. Da skilles det ikke mellom mennesker og ting. Å si at pistolen faller og at kvinnen faller gir like god mening. Viktigere er at begrepet aktant har fått en særlig posisjon innenfor narratologisk teori om eventyr. Lingvisten Algirdas Greimas beskrev hvordan handlingsmønsteret i folkeeventyr består av et sett hand-lende elementer, som han kalte aktanter, som har en bredere betydning enn skikkelser eller aktører. Her betegner aktanter et begrenset sett av funksjoner i eventyrets handling. Greimas skiller mellom seks funksjoner; de viktigste her er subjekt, objekt, hjelper og motstander.⁶ Disse funksjonene fylles av skikkelser eller ting som driver handlingen fremover. Eksempler på de fire typene kan være Askeladden, prinsessen, en mann med syv somre og syv vintre inni seg, og den motvillige kongen. Fordelingen av funksjoner finnes i alle eventyr, men innholdet er utbyttable. Aktantens motstander kan være et troll, et fjell, en gnien konge, eller en hump i veien for den saks skyld. Hovedsaken er at de griper inn i handlingen og får mening innenfor narrasjonens univers, fordi de leder frem til avslutningen, konklusjonen.

I sine beskrivelser av aktanter refererer Latour (2005:54) direkte til Greimas. Dermed brukes aktant-begrepet til to forskjellige saksforhold. I eventyret blir aktantens makt tolket ut fra en avslutning av fortellingen som er gitt på forhånd. Skikkelsene som aktanten uttrykkes gjennom kan variere nesten uendelig, mens funksjonen den har i fortellingen er gitt. Slik er det ikke med ting og mennesker. I virkelige sosiale relasjoner, som er hva Latour vil si noe om, er resultatet åpent; ingen underliggende funksjon driver handlingen mot et bestemt slutt punkt. I velformede setninger kan subjektposisjonen fylles med nesten hva som helst, men ikke i beskrivelser av sosiale situasjoner, selv om de er åpne for mange slags tolkninger.

Riktignok har vi lett for å forestille oss at resultatet er gitt på forhånd likevel; enkle bilder inviterer til stereotyper. Et eksempel: En ektefelle som er naget av sjalusi får en pistol i hånden, og hun skyter mannens elskerinne. Pistolen+hånden driver dramaet mot et gitt slutt punkt, ville Latour si. Sett det opp mot en situasjon hentet fra filmen *Adam's Rib*⁷: Når den bedratte hustruen trekker pistolen for å skyte elskerinnen, begynner hun å skjelve på hånden; hun nøler, pistolen er tung å holde og vond å sikte med. Hun mister taket på seg selv; sjalusien forvandles til angst og diffus fortvilelse – plutselig vet hun ikke hva hun vil og heller ikke hva hun skal gjøre for å komme ut av situasjonen hun har satt seg selv i. Hun skyter ut i luften og flykter fra stedet. Skriptet blir ustabil; pistolen førte til det motsatte av hustruens opprinnelige hensikt, den skapte avmakt og ikke makt. Den bedratte hustruen blir trukket for retten for mordforsøk, mens pistolen lever videre uten trussel om straff. Ansvar, som Latour tilskriver pistolen, blir i det minste ujevnt fordelt.

Ta et annerledes eksempel, der det kan se ut som tingen tar makten over personen. Det er velkjent at mange uttrykker seg mye grovere på internett enn de gjør i andre deler av dagliglivet. Villdyret våkner i bloggen når han setter seg ved PCen. Gir det mening å si at den fusjonerte agenten blogger+PC er i sving? Alternativet er å se skiftet i relasjonen mellom aktører; på nettet blir de siviliserende trekkene ved offentligheten borte.⁸ En muntlig ytring retter seg mot en mottaker; den som ytrer seg må tåle mottakerens blikk og reaksjon. Når skriftlige budskap blir spredt, står ikke den ytrende i relasjon til mottakeren, men må svært ofte forholde seg til en redaksjonell instans som står ansvarlig for det som viderefremmes. På internettet blir begge disse instansene borte; et stort publikum er tilgjengelig for en som ytrer seg uten filter.

Eksempelene viser at Latours innsikt om betydningen av samspillet mellom aktører og ting blir uspesifikk uten en bredere forståelse av hvordan aktører tolker situasjoner og gir tingene betydning. Ideen om nettverk av aktører og ting brukes slik at aktørene blir objektivert. Men for å håndtere tingene må vi forholde oss til deres egenskaper og muligheter, samtidig som vi leter etter hensikter med dem, misforstår eller omfunksjonerer bruken, og projiserer våre egne tanker og følelser inn i dem. Vi speiler oss i tingene, de virker tilbake på oss. I metaforisk forstand kan vi si at tingen har makt. Vi lever i et språk som har metaforikk som et grunnleggende element, og kan godt beskrive maktforhold slik at tingene taler til oss og gjør oss til andre enn dem vi ellers ville vært. Men så lenge tingene ikke kan velge hvilke virkninger de skal frembringe, kan de ikke tilskrives intensjoner. Slik sett ligger makten hos aktørene, ikke i tingene.

Verk og opphav

Hva så med kunstverk som objekter, kan de meningsfylt betraktes som ting? Antropologen Alfred Gell mente det, i hvert fall som grunnlag for forståelsen av kunst. Han utviklet et syn på kunst som har noen fellestrekk med Latours tenkning.⁹ Som antropolog ville han ikke ta utgangspunkt i verkenes estetiske sider, men se kunstverk som objekter som sirkulerer i sosiale utvekslingsprosesser, parallelt med beskrivelsen av sirkulasjonen av gaver hos Marcel Mauss. Gell skiller mellom henholdsvis primære og sekundære aktører. Primære aktører er individer, sekundære aktører er ting. Når ting eller objekter karakteriseres som aktører er det fordi de har spesifikke virkninger,¹⁰ mens sekundære aktører ikke blir tilskrevet egne intensjoner slik Latour vil gjøre, men er bærere av intensjoner nedfelt i dem. Objektens estetiske side må

forstås ut fra virkningene de kunne frembringe, i kraft av å være 'sekundære aktører'. At masker eller skjold er kunstferdig dekorert med komplekse mønstre eller sterke farger, uttrykker religiøse eller militære mål; de skal lede oppmerksomheten eller skremme fienden, ikke primært være vakre. Selv om grunntrekket er kommunikasjon, er det ikke i kraft av virkemidlenes estetiske side. Kunsten skal gjøre inntrykk, fremkalle følelser eller opplevelser, frykt eller age, men den er ikke et eget språk, mente Gell, i kontrast til semiologisk teori.

Gells synspunkter er kontroversielle; han er blitt kritisert for sitt syn på aktør og handling, og for å betrakte kunst som objekter som inngår i transaksjoner.¹¹ Hvor blir det av kunstens estetiske sider; blir ikke begrepet kunst meningsløst om de estetiske sidene blir oversett? Et mulig svar er at bruksaspektet knytter kunsten til sosiale institusjoner. I 'primitive' samfunn som Gell beskriver, er ikke kunsten en egen institusjon (1998:8), men inngår som del i mindre spesifiserte sett av institusjoner. Estetiske uttrykk blir instituert som en særegen stil, gjenkjennelige mønstre med variasjoner, ikke som individuelle uttrykk men som sosiale koder (1998:155). Den institusjonelle rammen bestemmer hvordan verkets kommunikative sider kan tre frem.

Kontrasten til moderne samfunn ligger i at kunsten der er skilt ut som en egen institusjon. Dermed blir både produksjon og resepsjon av kunst satt fri. Det er ikke estetiske regler, uttrykk og form, som bestemmer hva som skal oppfattes som 'riktig' kunst, men at de befinner seg innenfor de institusjonelle rammene. Samtidig blir kunstinstitusjonen selv gjenstand for tautrekning, konflikt, angrep og omdannelse.¹² Disse rammene omskaper kunstverk fra å være ting til å bli objekter uten tingkarakter, og gir dem en kommunikativ egenverdi. Kunstverk er selvsagt objekter i

materiell forstand, eller i en flyktigere forstand, i form av performanser. Men det stofflige får spesiell betydning når kunstverk ikke er bruksgjenstander, ikke bestemte midler til et mål. Det primære er hva de utsier. De skal betraktes, ikke brukes; frembringe opplevelse eller refleksjon, ikke resultater. Kunstinstitusjonen gjør verket refleksivt i dobbel forstand, det skaper refleksjon hos mottakeren, men er eksplisitt eller implisitt også en refleksjon over hva kunst kan være. Etter fotografiet ble det et grunntrekk i maleriet; men det går lenger tilbake, til Velazquez og Vermeer, i litteraturen i hvert fall til Shakespeare.

Når resepsjonen blir fri, reises nye spørsmål ved kunstverket som kommunikasjon. Faste tolkningsrammer forvitrer; det blir vanskelig å kontrollere mottakerens fortolkning. Stuart Hall ble i sin tid berømt på å relativisere den gamle treenigheten 'avsender – budskap – mottaker' ved å peke på at kommunikasjonen blir usikker når den er mediert. Innkodings- og avkodingsprosessene er usikre; hva avsenderen legger inn er én ting, hva mottakeren leser ut er noe helt annet (Hall 1973). Ingen sensasjonell innsikt, men viktig å huske på. Mottakeren kan feiloppfatte eller misforstå, men også omtolke eller omforme utsagn og gjenstander. Ting kan omfunktjoneres slik at de mister sin bruksverdi og blir til estetiske objekter. Samlere redefinerer isolerte objekter – frimerker, fløtemugger, flasker – til betydningsfulle helheter (Rogan 1998).¹³ Men også motsatt: Dadaismen skapte dikt ved å sette sammen lyder som i seg selv var meningsløse. Readymades ble brukt til å lage anti-kunst; grensen mellom ting og verk ble opphevet Da Marcel Duchamp signerte og stilte ut en urinal, sprengte det forestillingen om kunstverk og ble et angrep på kunstinstitusjonen. Tilsvarende transformasjoner finnes i moderne protestkulturer; velkjente ting eller etablerte betydninger overtas og omdannes til egne

formål (Hebdige 1979). Punkten parodierte bruksgjenstander ved å anvende dem på nye måter; som når sikkerhetsnåler blir stukket gjennom øret eller kinnet. Tingen skifter karakter og språk, den som bruker den likeså.

Når vi snakker om spesifikke kunstneriske budskap, blir dette satt på spissen, fordi kunstverk er spesielt åpne og flertydige. Mottakeren kan gjøre hva hun vil med dem. Hva så med avsenderen, forfatteren, maleren, regissøren? Når boken er skrevet er forfatteren 'død' og leseren overtar, skrev Roland Barthes (1969). Ja, utvilsomt. Bøker får sin egen skjebne og lever sitt eget liv. Hva er det leseren leser eller tilskueren ser? Hun leser boken på sin måte. Men den som leser en bok med åpne betydninger, trenger noen holdepunkter for fortolkning, på samme måte som et avisbilde trenger en billedtekst for å bli forståelig. Leserens kan vanskelig la være å lese inn en forfatter også, slik at den 'døde' forfatteren henger med som nissen på lasset, som imago.

Allerede i det institusjonelle rammeverket som Gell skisserer, er det nedfelt en tilbøyelighet til å identifisere en avsender; samfunnet, klanen. Det forsterkes av den fortolkende aktiviteten; forfatteren er den som holder sammen de ulike trådene, fastholder at de motsetningsfylte elementene danner en helhet, eller i det minste en *assemblage*. Michel Foucault pekte på noe av det samme i essayet "Hva er en forfatter?" (1969). Uten en avsenderfunksjon faller verket fra hverandre. Den kan imidlertid anta mange former. Ta forfatteren Franklin W. Dixon, som skrev bøkene om Hardy-guttene. Ingen har møtt ham; han er et pseudonym for en gruppe skribenter som behersket formellitteratur. Forfatterens signaturen gir en forsikring om at leserne får ekte vare, at det er de samme Frank og Joe som går igjen fra bok til bok. Sett så Dixon opp mot Homer. Mye skiller dem,

men en ting har de felles; kanskje har Homer heller ikke eksistert, og om han har er det usannsynlig at han skrev *Iliaden* og *Odysseen* fra første til siste linje. De er formet og omformet av forfatterkollektiver, omreisende rapsoder, som også Foucault peker på. Men forfattersignaturen står som et imago det går an å lese intensjoner ut av, om ikke direkte, så indirekte, som sammenfattede verdensanskuelser, dilemmaer og uløselige motsetninger. Dette driver frem spørsmålet "Hvem, og hvordan, er denne forfatteren?", selv om han ikke har eksistert. Dixon skriver spenningsbøker, mens hans univers er uten spenning. Homer forteller også spennende historier, men de er innordnet i eposets spenningsfylte og motsetningsfylte univers. Det er disse som gir svar på hvem forfatteren er. Navnet Homer blir en samlende betegnelse på mønstrene i dette universet.

I mange år har det vært god tone å avvise ideen om kunstneriske intensjoner i det hele tatt. Om dikteren har hatt noen, kan vi ikke i noe fall vite hva de har vært; derfor kan de like gjerne overses, er begrunnelsen. Men når romanen og filmen om *Lolita* uroer og provoserer oss, er det vanskelig å overse den som har skrevet dem. Ville den gåtefulle Nabokov noe annet med filmen enn med romanen; hvem var han, ville han egentlig noe særlig? Ikke alltid godt å si. Likevel slutter vi ikke å spørre, for det er vanskelig å forestille seg handling uten hensikt, det gjelder både det å lese og å skrive. Å tilskrive hensikter til innbilte romanskikkelser, som vi ofte gjør, kan bli meningsfylt i lys av forfatterens hensikter. Når Meursault i *Den fremmede* dreper uten grunn, spør vi hvilke grunner Camus hadde for å skrive historien.

Problemet er helst at våre forestillinger om hensikt er for snevre, de blir ofte for entydige og for begrepsmessige. Mer fruktbart enn å avvise intensjonalitet er det å få bedre grep om hvordan intensjoner har

mange lag, fra førbevisste forestillinger over spontane innfall til målsettinger nedfelt i roller og organisasjoner. Det kan gi en inngang til den implisitte kommunikasjonen som foregår mellom kunstner og betrakter, forfatter og leser. Kunstnere er personer som intuitivt 'ser' mennesker og situasjoner, farger og linjer, på en måte de ikke kan redegjøre for med klare begreper. Det er dette blikket som er poenget. Hvis vi spør kunstneren direkte hva hun eller han 'mente', er svaret å peke på verket. Sånn sett blir det verket som taler, ikke den som har skapt det. Det er verket mottakeren må forholde seg til. Hun leser, lytter, betrakter på mange nivåer; det er derfor et verk blir interessant. Og det vet jo avsenderen. For avsenderen er selv mottaker, har vært det lenge, ellers kunne hun ikke bli en interessant avsender. Hun vurderer verker, både andres og sine egne, ut fra kunnskap om sjangerkonvensjoner, lesemåter, billeddannelse, oppbygning. Hun må forholde seg til en indre mottaker når hun skriver, slik mottakeren konstruerer 'sin' forfatter. Verket blir en arena der avsenderens og mottakerens forestillinger, tolkninger, projeksjoner kan møtes; nesten som de står på hver side av et gjennomslittig slør.

Elementer i kommunikasjon

Få meg på, for faen. Tittelen treffer; kunstverket kan ikke la være å kommunisere. Kunstneren må skape en følelse av at det er noe å hente her, noe det er mulig å gå glipp av. Ikke at hun eller han streber etter å nå flest mulig på kort sikt; kunsthistorien og litteraturhistorien handler ikke minst om protester mot og nedbryting av etablerte estetiske idealer. Når avantgarden vender ryggen til det konvensjonelle publikum, behøver det ikke være uttrykk for at den vil avskjære seg fra kommunikasjon, men at den stiller nye spørsmål om kommunikasjonens muligheter. Former er språk, nye

former er nytt språk, de krever ny grammatikk, nye tolkningsrammer. Det gjelder selv når tilfeldigheter trekkes inn i utformingen av verket, som hos John Cage. Hvis ikke blir det ingen forskjell mellom estetisk uttrykk og vilkårlig sammenstilling av ord og former.

Litt pedantisk går det an å snakke om kommunikasjon som et sett av mekanismer, knyttet til tiltrekning ved forskjell, gjenkjennelighet, identifisering, tolkningsrom, normer. Første bud er *fascinasjon*. Lokke og lure. Forførelse, snakker noen om. Ja, i hvert fall i utgangspunktet. Objektet – diktet, romanen, bildet – blir noe spesielt ved å ha en 'stemme' som er noe annet enn det dagligdagse, gjentatte; i form av rytme, farge, metaforikk, perspektivering av erfaring. Eller det gjør seg synlig ved å by på paradokser, fremstille gåter. Det er parallelt til at tingen trer frem når den ikke virker som den skal; når øksen er sløv skjønner vi ordentlig hva en øks er. Da kan vi si at tingen snakker til oss, sier: gjør meg til det jeg er. Et kunstverk sier også "gjør meg til det jeg er", men ikke for å repareres. Det gripes, betraktes, reflekteres. Tingen utvider aktørens handlingsrom, mens verket utvider refleksjonsrommet.

Sammen med forskjelligheten går *gjenkjenneligheten*. Mottakeren må skjønne hva det er hun leser eller ser, blir skapende leser ved å fange opp noen grunntrekk i historien som fortelles, kjenne seg igjen i landskapet som beskrives. Det gjelder også ved avstandsbetraktning, ved historier om historiene. Hvis vi står overfor estetiske brudd, som kontrasten mellom Richard Wagner og Alban Berg, eller mellom Sigurd Hoel og Dag Solstad, må overgangen gjøres forståelig. Den sammenfattes i en historie, en fortelling om etappene, protestene, kontrabevegelsene, de ideologiske kampene som gjør at kontrasten får en forklaring, kan gjenfortelles innenfor mitt univers.

Vi er lesere, tilhørere, tilskuere også i kraft av egenskaper ved oss selv. *Identifi-*

kasjon, ”Det kunne vært meg”, er både en opplevelse og et resonnement. Denne opplevelsen er også en av de sterkeste sammenbindende kreftene i et samfunn. Den rykker nærmere det som er fjernt; det oppstår en vilje til solidaritet når jeg forstår at din vanskjebne i dag kunne også vært min, og kan godt bli min i morgen. Den samme opplevelsen, eller i hvert fall en tydelig beslektet følelse, gjør seg gjeldende når vi identifiserer oss med en litterær skikkelse eller en filmhelt. Vi lever oss inn i et verk fordi det handler om vår gruppe, er lagt til våre hjemtrakter, eller forteller om den angsten og skammen vi har følt på eller engster oss for å oppleve.

Tolkningsrom. For å minne om Stuart Hall; det vi fanger inn er ikke identisk med det avsenderen har sendt ut i verden. Om en hvilken som helst gjenstand kan gis mange betydninger, gjelder det enda mer for kunstverker, for de skal jo åpne, innby til flere tolkninger og betraktningsmåter. I det litterære verket er det hvite felter, sier Wolfgang Iser, det er opp til leseren å fylle dem ut (1989). I samfunnsmessig dialog er idealet klarhet, kraften i de bedre argumenter; der skal vi bekjempe, eller i hvert fall begrense, vår hang til projeksjon. I kunst er det omvendt, vi skal lese inn mening. Men ikke hvilken som helst. For om vi tror at kunst har med kommunikasjon å gjøre, må projeksjonen rette seg mot et mulig møte, en forståelig avsender, selv om grensene mot vilkårlige tolkninger alltid vil være flytende.

I kommunikasjon kommer vi heller ikke unna *normer*. Enhver tekst og ethvert bilde kan betraktes som en beskrivelse, et faktum, men også som en formidler av en norm. John Searle har gjort dette til en hovedsak i sin teori om talehandlinger (senest i Searle 2010). Estetiske objekter inneholder et ’bør’ i kraft av sin utforming, av hva de fremhever og hva ikke. Men også i hva de krever av sine mottakere. Disse

normene reflekterer estetiske verdier, men ikke bare. I litteraturen er det åpenbart, tekster uten normativ forankring viser ikke i noen retning, selv om det normative kan være ganske godt skjult. Allerede grunntrekk ved sjangere som tragedie og komedie, viser det. Papirklippene til den aldrende Matisse fremhever bevegelse og sensuelt overskudd som verdi i seg selv. Om Duchamps flasketørker bryter radikalt med kunstinstitusjonen og skjønnhetsforestillinger, løfter den samtidig frem det estetiske i trivielle og industriproduserte gjenstander som ikke er beregnet på å bli ’sett’.

Virkninger i sum

Disse mekanismene gjør seg gjeldende i hvert enkelt møte med ting, tekster, bilder. De gjør noe med oss. Men hva? Uansett hvor sterkt kommuniserende hvert enkelt objekt er, representerer det bare en liten del av alle inntrykkene vi mottar. Som mottakere utsettes vi for en ustoppelig strøm av tekster og bilder. Avisartikler, underholdningsprogrammer, lærebøker, romaner, malerier, former til sammen våre forventninger og tolkningsrammer. I sum bidrar de til objektivering, til at inntrykk får en karakter av faktisitet, noe visst uimotstigelig. De danner en horisont for vår forståelse av hvert enkelt objekt. Samtidig er de kulturelle trekkene ikke entydige, for mange elementer står i konkurranse eller motstrid til hverandre.

Hensikten med å fremheve sumvirkningene er å belyse bedre hva som kan ligge i våre forestillinger om tingenes makt og kunstens makt. Virkninger viser ikke nødvendigvis til hensikter. Hva er det egentlig vi snakker om; hvilken type påvirkning er det snakk om, og hvordan kan vi forstå dem i lys av den forståelsen av makt som jeg har nevnt? Eller alternativt, bidrar de til å underminere denne forståelsen? Jeg stanser ved fire former for påvirk-

ning; de angår grunnleggende sider ved aktørers identitet, og deres opplevelser av rom og tid.

Privat og offentlig. Poenget med litteratur, med å fortelle en historie, er å gi forståelse av noe som ikke kan uttrykkes i vanlige samtaler. Visstnok var det Madame de Sévigné som sa det først, men mange har uttrykt liknende tanker.¹⁴ Avstanden er ikke så stor til Welhavens gamle formulering, at ”det uutsigelige skal diktet røpe dog”, selv om det viser til stemninger skapt av diktets metaforikk. Et litterært verk kan gi språk til noe som vanskelig kan uttrykkes direkte, fordi verket handler om personlige forhold samtidig som det er objektivt. Det gjør at det kan inngå i nettverk der forhold mellom aktører er formidlet av objekter, omtrent som hva Latour beskriver i aktør-nettverk-teorien.

Følelser kan være forvirrende, ofte utydelige og vanskelige å håndtere, knipper av fornemmelser vi ikke klarer å holde ordentlig oversikt over. Hvordan få begrep om dem? Sosiologiske teorier om følelser handler om at følelser er noe som må læres.¹⁵ De er ikke bare noe som den enkelte skal oppleve og forstå; følelser skal kommuniseres. Andre skal overbevises om at de er ekte; og de skal veies, fortolkes, beherskes. Det gjelder kjærlighet, men like mye sorg eller sinne. Et familiemedlem dør. Kjenner jeg sorg nå, hvordan kjennes det egentlig, burde jeg kjenne sorgen sterkere enn jeg gjør, eller mer behersket? Søsteren min er sint, men det synes ikke så tydelig. Undertrykker hun følelsen, eller er hun i grunnen ikke så sint, selv om hun burde være det etter alt hun er blitt utsatt for? Å spørre henne gir ikke noe klart svar.

Og, for å ta selve skoleeksemplet, grunnlaget for titusener av rosa romaner og filmer, hvordan kjennes det å være forelsket? Er jeg forelsket nå? Hva forventes jeg å gjøre om jeg er forelsket? Kan jeg skjule det og likevel være det – er det da en ekte

følelse? Det hjelper ikke å gå til en annen person for å få et klart svar. Den som blir spurt, blir brakt i forlegenhet, kan ikke fullt ut leve seg inn i min følelse. Er svarene overbevisende, kan vi stole på det han eller hun sier? Hvis jeg insisterer på å føre denne samtalen vil den lett gå ut over min egen følelse. Hvor forelsket er jeg egentlig når jeg lurar på om jeg er forelsket? Litteraturen og filmen forteller historier som ligner, og det er det nærmeste jeg kommer et svar.

En enkelt bok eller film kan gi et overbevisende bilde, men det er ikke nok; mange bøker og mange filmer må til. Til sammen tegner de ikke ett klart bilde, men skisserer mange mulige reaksjonsmønstre, mange skript for sosialt samspill, mange prosesser med hvert sitt utfall: lykkelig, tragisk, depressivt, overgitt, trivielt. Litteraturen og filmen kan gjøre det fordi de er objektivt. De er ikke engangshendelser, men allment tilgjengelige fortellinger; når jeg leser eller ser dem, så vet jeg at det gjør også mange andre. De skaper felles bilder av følelsesmessige opplevelser og uttrykk som dermed kan bli gyldige, både for den enkeltes opplevelse og i sosial interaksjon.

Å være autentisk. Kunsten etterlikner naturen, sa allerede Aristoteles (2008). Med natur mente han også samfunnsmessige begivenheter og handlinger. Utvilsomt. Men det motsatte er kanskje vel så viktig. 'Naturen' – det vil si livet – etterlikner kunsten; de estetiske bildene får en egen sosial kraft. Høyfjellet og den ville natur ble ansett som stygg inntil den ble motiv for landskapsmaleriet. Det fortelles at det gikk en selvmordsbølge over Europa etter utgivelsen av *Unge Werthers lidelser*. Kanskje noe av det samme skjedde med *Madame Bovary* 70 år senere, i hvert fall slo bølgen inn over romanene i de følgende tiårene; Amalie Skrams *Constance Ring* er et nærliggende eksempel. Om det var så mange som faktisk tok livet av seg på grunn av tragiske romanskjebner, kan sikkert diskuteres, men

romanen ga i hvert fall opphav til tydeligere former for livsfølelse. Det skjer helst på punkter der det ikke er etablert tydelige forventninger til hva som er riktig, autentisk, troverdig. De danner hvite flater i livet, på linje med Isers idé om verket, som kan fylles med bilder som danner markører for personlig identitet og sosial tilhørighet.

En anekdote dreier seg om den italiensk-amerikanske mafiaen. Hvordan forventes det at en mafioso skal opptre? Ikke så godt å si, mye er uklart og mange slags forventninger og familienormer kan kollideres. Suksessen med *Gudfaren* var ikke bare at den ble sett av mange, men også at filmen skapte forbilder for medlemmene av mafiaen, lærte dem hvordan de skulle utføre sin egen rolle. For å bli i bildet, er det verd å ta med *Sopranos* tredve år senere. En skikkelig mafiaboss må kunne drepe hvem som helst med kaldt blod, men i vår tid kan han gå i psykoanalyse uten å undergrave sin maktposisjon! Rollene skifter, men kulturen leverer dem og legitimerer dem.

Romoppfatning. På film og fjernsyn blir vi føret med følelser koblet til historier, skjebner, adferdsmønstre, konflikter. Men det er en dimensjon til, som ligger så opp i dagen at den tas for gitt. Bildene påvirker og former vår opplevelse av rommet. Vi befinner oss alltid i romlige omgivelser og må lære å orientere oss i rommet. Innholdet i bilder er uendelig varierte, de underliggende perspektiveringene er langt på vei standardisert. At bildene har lært oss å oppfatte rommet på spesielle måter innebærer også at de påvirker hvordan vi plasserer oss i en sosial verden. Bilder skaper forventninger om hvordan rom skal se ut, hva som er smakfullt, imponerende, overveldende, skremmende, stygt, truende. De påvirker vår opplevelse av nærhet. Portrettet, nærbildet gir anledning til å granske og karakterisere den Andre på en måte som ikke er mulig i det virkelige liv, også når

virkemidlene er ikke-realistiske, som i *Syk pike*. I øyeblikksbildet blir komplekse uttrykk fastholdt, vi kan studere den andres blick uten å bli sett og gjengjelde uttrykket overfor den andre. Gå tett på uten å bli påtrengende; nesten som å se seg selv i speilet, men betrakte en annen.

Innføringen av sentralperspektivet i renessansen endret billedkunsten, men også vår dagligdagse persepsjon. Gjennom bilder lærer vi hvordan vi skal rette oppmerksomheten; hvilken plass som er den beste, den sentrale, den mektigste, hva som er utkant og marginal plassering. Og frihet og frihetens begrensninger; hva som kan og ikke kan gjøres innenfor en spesiell romlig avgrensning. Ta *Skolen i Athen* som en allmenn beskrivelse av rommet som formidler hierarkier, over- og underordning. Kontrasten er perspektivet nedenfra eller bakfra, som viser det private og halvt skjulte, som i Krohgs skildring av en tung kropp på divanen med ryggen til, eller av kvinner på bakrommet rundt det badende barnet.

Bilder understreker normative forventninger, hva det er å være på rett plass; hva slags områder som er forbudt, hvilke rimeligvis avstengt eller åpne og allment tilgjengelige. Hva det er å ta seg inn på et forbudt område, eller ut i et øde ingemannsland. Kameraet som fanger inn oppkjørselen foran den store villaen fremkaller følelser av beundring og respekt, den forfalne leiekasernen medlidenskap eller forakt. De åpne engene langs elvebredden blir et privilegert område for lykkelige løp; på de store viddene, prærien, fjellpartiene, er enhver bare seg selv og forbud trer ut av kraft.

Narrativitet. Historier har en struktur: begynnelse, midte, slutt; hver av dem kan i sin tur deles opp i forskjellige underkategorier. En historie leder mot et mål, begynnelsen får mening i kraft av hvordan historien slutter. Det er slik fortellende tekster er

bygd opp, til forskjell fra den virkelige historien, som formes i en stadig og sammensatt strøm av handlinger og begivenheter. Historieskriving består i å trekke noen linjer gjennom denne nesten uformelige massen av begivenheter, nesten en uendelig såpeopera, bygge elementene sammen og gi dem en meningsfylt form. Historieskrivingen låner her elementer fra litteraturen, selv om mønsteret egentlig er helt forskjellig. Menneskehetens historie eller en nasjons historie peker ikke mot et bestemt mål, likevel kan vi nesten ikke unnlate å trekke parallellen. Hayden White (2003) skiller mellom historiefortellinger som er tragiske, komiske, ironiske; det han karakteriserer er historieskrivingens mønstre, ikke historien som den er levet, om den i det hele tatt er tilgjengelig.

Mer nærliggende er det at vi som individer gir vårt livsløp form av en fortelling, selv om den ikke er det. Det er ett sammenhengende liv, det har en begynnelse og en slutt som danner rammen for å gi det en særegen mening. "Under hver gravstein ligger en verdenshistorie," skrev en gang Heinrich Heine. Hva vil jeg at mitt liv skal være, og hva vil jeg at det skal ha vært? Litteraturen og filmen forteller oss hvordan en begynnelse og en slutt kan være, hvordan mønstre veves mellom startpunktet og sluttpunktet. Fortellingen drives mot en likevektstilstand (Brooks 1985).

I historiene om vårt eget, levde liv får forestillingene om hva det er å slutte en særlig plass. Skape en konklusjon på et liv eller på en del av et liv. Finne frem til forsoning eller fortsette et liv i hat og hevntanker. Hva som er et tragisk livsløp, til forskjell fra vanskeligheter som et hvert liv inneholder. Forestillingene om hvordan konflikter gjennomarbeides, hvordan de på viktige livsområder formes av hjelpere og motstandere, henter vi fra fortellingene. "Vi er slikt stoff som drømmer blir skapt av", sier Prospero i *Stormen*. Vi kan snu på

det. Historiene vi møter er stoff som bidrar til å gi form til vårt eget liv. Livets mønstre gir form til fortellingene, som igjen smitter over på vår fortolkning av livet.

Det kan også bli annerledes. Konklusjonen uteblir. Fortellingen blir hengende; tvetydig, uavsluttet, eller fragmentert. Både hos Shakespeare og Ibsen munner den helst ut i ironi. Typisk for en moderne tekst som Per Pettersons *Jeg nekter*, er at begynnelse og slutt flyter over i hverandre, og vi vet ikke hvordan handlingen ender. Ja, men. Teksten retter seg mot en forventning om en konklusjon; den utfordrer denne forventningen, og slik bidrar den også til å bekrefte den.

Hva med makten, hvor blir det av den?

At tekstene og bildene, filmen og teatret påvirker oss, er åpenbart. Vi står i en strømmen av språklige, visuelle eller musikalske impulser. Virkningene kommer best til syne når vi ser på summen av dem. De former og forsterker vår opplevelse av hvem vi er og hvordan vi føler, vår dagligdagse forankring i rom og tid. Er dette et uttrykk for makt? Spørsmålet blir klarere ved å betraktes ut fra den enkle beskrivelsen av makt som jeg innledet med; den forutsetter både en hensikt og en virkning. Noen ganger kjenner vi hensikten, men ikke dens virkninger; noen ganger er virkningene uten hensikt. Da gir det dårlig mening å snakke om 'makt'. Men det er også gråsoner. Kunst og kunstverk kan inngå i en institusjonalisert brukssammenheng; i så fall er det føringene i denne konteksten som fungerer som kilde til makt. Det samsvarer med den institusjonelle beskrivelsen av kunst og makt i innledningen, som kilde til sosial innordning. Sumvirkningene jeg pekte på trekker i en forstand i samme retning; de har en sosialiserende side. Den kan bli til tvang om den institusjonelle rammen blir dominerende. I

autoritære sammenhenger kan ting og verker gis makt av aktører som ikke er opphavsmenn, men som kontrollerer bruken eller tolkningene; pedagoger og ideologer kan få fortolkningsmonopol, sensurinstanser forby alternativer, kanoniseringprosesser legge entydige forståelsesrammer. Men sosialiseringen skaper samtidig økt frihet så lenge den ordner, gir form til, forståelse og refleksjon.

Med ting er det annerledes. Ting inngår i maktrelasjoner i den grad opphavsmannen har laget dem for at de skal brukes eller leses på bestemte måter. Om hensikten ikke er uttalt i tingen, kan vi et stykke på vei slutte oss til den, slik Gell antyder, selv om opphavsmannen ikke er kjent i det hele tatt. Hun eller han kan tre frem gjennom svake tegn; signatur, fabrikkmerke eller gjenkjennelige formtrekk. Eller de kan være helt anonyme. Men denne hensikten er ikke tvingende. Mottakeren er i utgangspunktet fri; tingen er der, hun kan bruke den som hun vil. Den kan anvendes til en bestemt bruk, eller bidra til å uttrykke identitet. PCen kan brukes som sitteunderlag eller diskos-skive. Sikkerhetsnålen kan omformes til ørepynt eller nesering. Fellestrekket er mening; da blir tingene tilskrevet en alternativ mening. Den alternative meningen er et element i innovasjon, både i teknikk og estetikk. Det er en kilde til frihet. Makt, derimot, forutsetter at den opprinnelige meningen og bruksområdet blir opprettholdt, i hvert fall til dels.

Den motsatte situasjonen er at forfatteren vil leserens frihet, som Sartre uttrykte det (1948), slik at kunstverket kan presentere seg selv, og betraktes, reflekteres. Forfatteren legger inn sine hensikter i verket, til å oppfattes og forstås, selv om de aldri blir innlysende. Et verk har en overflod av mening i to henseender. Det rommer meningssammenhenger som opphavspersonen ikke nødvendigvis har oversikt over. Og det inneholder flere menings-

sammenhenger enn en enkelt betrakter kan ta inn, i kraft av sine interne spenninger, ved referanser til tidligere verker, til institusjonelle rammer eller sosiale relasjoner. Mottakeren henter mening ut og projiserer mening inn i verket, som hun gjør i tingen, men mer omfattende. Ikke med henblikk på bruk, men refleksjon, identitet. Her gjelder i sterkere grad enn for tingen at mottakeren er fri til å gjøre hva hun vil. Forfatterens makt er mer diffus enn den som lager en ting, men mer virkningsfull når den treffer punkter der mottakeligheten er større.

Enhver forfatter opptrer på samme scene som mange andre forfattere. Proust kan tilskrives makt fordi han trekker sine lesere inn i et fascinerende univers, som de færreste ellers ville hatt tilgang til. Det gjør noe med leseren; hennes opplevelse av barndom, fascinasjon av etikette i fransk overklasse, syn på homofili, opplevelse av fortidighet eller refleksjoner over det å lese. Virkningene er der, men de er nokså uforutsigelige. Og Proust er ikke alene, han deler rom med andre som skaper sine universer, fra Homer til Knausgård. Makt er ikke fraværende, men hver impuls brytes med alle andre i et sammensatt felt med mange fasetter; hos en allsidig leser blir de lett nøytralisert og vanskelig å identifisere.

At sumvirkninger ikke er uttrykk for en samlet hensikt, ikke styrt av enkeltaktører eller frembragt i organisasjoner, betyr ikke at de fungerer vilkårlig, men at det blir fellestrekkene som trer klarest frem. De blir virkningsfulle i kraft av å være rammet inn av sosiale institusjoner. Institusjoner er selv en slags sumvirkninger, formet av mange aktører gjennom en lang historie. For kunstens del danner de rammer for produksjon og spredning av verker, skiller mellom ulike typer av verker og gir grunnlag for å rangere dem etter ulike kriterier. Institusjoner i moderne samfunn kan forandres, og er i stadig om enn langsam

endring. Å si at institusjoner 'har' makt, lyder forsert. De utgjør rammer for debatt og strid om hva som er gyldige normer, om hva som skal regnes som kunst og hva som er god og dårlig kunst, hvordan et verk skal forstås. Det er til gjengjeld områder der makt tydelig gjør seg gjeldende.

Takk

til Marte Mangset, Ina Blom, Arnfinn Bø-Rygg og Tfk's to anonyme konsulenter for kritiske og konstruktive kommentarer til tidligere utkast. Eventuelle feil og misforståelser er forfatterens ansvar.

Noter

1. Rendyrket i Solhjell og Øien 2012.
2. En omfattende oversikt over debatter om materiell kultur og tingenes virkninger er gitt av Bjarne Rogan (2011).
3. I *Theory of the Leisure Class* peker Veblen (1965) på støvende former for inntryksstyring, mens Bourdieu (1995) er mest opptatt av distinksjon med diskresjon.
4. Latour gir et tilsvarende resonnement knyttet til humper i veien for å bremse farten (1999: 185ff).
5. Poenget settes på spissen i romanen *Fant* av Gabriel Scott; eksemplet er hentet fra Rogan (2011:352). En mann blir morder uten hensikt; han sikter, men bare på liksom, ikke for å trekke av, men så trekker han av likevel; det var som geværet ville skyte, ikke han selv. "Det var ikke min skyld," hvisker han. Eksemplet er helt i samsvar med Latours idé. Men interessant nok, når beskrivelsen blir såpass konkret blir den heller ikke helt overbevisende, så lenge den mangler en psykologisk begrunnelse.
6. *Sémantique structurale* (Greimas 1966). De to siste aktantene hos Greimas er avsender og mottaker, men de har en litt annen karakter, og er ikke sammenfallende med avsender og mottaker slik de brukes om sosial samhandling og kommunikasjon.
7. Regi: George Cukor (1949), med Katherine Hepburn og Spencer Tracy.
8. Dette er et viktig poeng i Habermas' teori om offentligheten (Habermas 2009).
9. Tingenes estetiske trekk spiller imidlertid liten rolle hos Latour. I *How to study art worlds* gir Hans van Maanen (2009) en fremstilling av Latours betydning for kunstsosiologi, men nevner ingen eksempler på estetiske betraktninger.
10. *Art and agency* (Gell 1998:20). Gell avviser tanken at tingene har et språk. Men han betrakter dem som direkte forlengelser av aktørens identitet, ikke ulikt Marshall McLuhan i *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964).
11. Arnaut 2001; Morphy 2009. Det Gell vil si er likevel ikke at estetikk er uten betydning, men at en generell teori om kunst må forankres i en generell teori om sosiale prosesser og institusjoner.
12. Slående sammenfattet av Henrik Ibsen om *Peer Gynt*. "Min Bog er Poesi; og er den det ikke, saa skal den blive det. Begrebet Poesi skal i vort Land, i Norge, komme og bøje sig efter Bogen." (Brev til Bjørnson 9. desember 1867.)
13. Et høydepunkt er Orhan Pamuks Uskyldighetens museum i Istanbul.
14. Senere tatt opp bl.a. av Martha Nussbaum (1990).
15. Et klassisk bidrag er Arlie Hochschild (1979).

Litteratur

- Akrich, Madeleine 1992. The De-Description of Technical Objects. I Wiebe Bijker og John Law, red. *Shaping Technology/Building Society*. Cambridge, MIT Press.
- Anderson, Benedict 1983. *Imagined communities*. London, Verso.
- Aristoteles 2008. *Poetik*. Oslo, Vidarforlaget.
- Arnaut, Karel 2001. A pragmatic impulse in the anthropology of art? Gell and semiotics. *Journal des africanistes*, 71:191–208.
- Auslander, Leora 1996. *Taste and Power. Furnishing Modern France*. Berkeley, University of California Press.
- Barthes, Roland 1994 [1969]. Forfatterens død. I *I tegnets tid*. Oslo, Pax.
- Bourdieu, Pierre. 1995 *Distinksjonen*. Oslo, Pax.
- Brooks, Peter 1985. *Reading for the plot*. New York, Vintage.
- Corn, Joseph J. 2011. *User unfriendly*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Engelstad, Fredrik 2010. *Maktens uttrykk*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Engelstad, Fredrik 2010a. Nasjonal litteratur, kollektiv identitet og politisk makt. I *Maktens uttrykk*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Foucault, Michel 2001 [1969]. Qu'est-ce

- qu'un auteur? I *Dits et écrits I*. Paris, Gallimard.
- Gell, Alfred 1998. *Art and Agency*. Oxford, Clarendon.
- Greimas, Algirdas 1966. *Sémantique structurale*. Paris, Larousse.
- Habermas, Jürgen 2009. Political Communication in Media Society: Does democracy still have an Epistemic Dimension? The Impact of Normative Theory on Empirical Research. I *Europe – the Faltering Project*. Cambridge, Polity.
- Hall, Stuart 2001 [1973]. Encoding and Decoding in the Television Discourse. I Meenakshi Gigi Durham and Douglas M. Kellner, red., *Media and cultural studies : keywords*. Oxford, Blackwell.
- Hebdige, Dick 1979. Subculture. The Meaning of Style. I K. Gelder, red., *The Subcultures Reader*. London, Routledge, pp. 121–131.
- Hobsbawm, Eric 1983. Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914. I Eric Hobsbawm og Terence Ranger, red. *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Hochschild, Arlie 1979. Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure. *American Journal of Sociology*. 85: 551–575.
- Huseby, Vilde Blix 2012. *Exploring Trust as a Function in Common Resource Management*. MA-oppgave, Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi. Universitetet i Oslo.
- Iser, Wolfgang 1989. Interaction between Text and Reader. I Wolfgang Iser, *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore, John Hopkins University Press.
- Latour, Bruno 1991. Technology is society made durable. I John Law, red., *A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination*. London, Routledge.
- Latour, Bruno 1999. *Pandora's Hope*. Cambridge, Harvard University Press.
- Latour, Bruno 2005. *Reassembling the Social*. Oxford, Oxford University Press
- McLuhan, Marshall 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, Signet.
- Morphy, Howard 2009. Art as a Mode of Action: Some Problems with Gell's Art and Agency. *Journal of Material Culture*, 14:5-26.
- Norman, Donald A. 2002. *The Design of Everyday Things*. New York, Basic Books.
- Nussbaum, Martha 1990. Reading for Life. I *Love's Knowledge*. Oxford, Oxford University Press.
- Rogan, Bjarne 1998. On Collecting as Play, Creativity and Aesthetic Practice. *Ethnograf*, 11 (1):40–54.
- Rogan, Bjarne 2011. Et faghistorisk etterord om materiell kultur og kulturens materialitet. I Saphinaz-Amal Naguib og Bjarne Rogan, red. *Materiell kultur & kulturens materialitet*. Oslo, Novus.
- Sartre, Jean-Paul 1966 [1948]. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard.
- Searle, John 2010. *Making the Social World*. Oxford, Oxford University Press.
- Solhjell, Dag og Jon Øien 2012. *Det norske kunstfeltet. En innføring*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Sørensen, Knut H. og Merete Lie 1996. Making Technology Our Own? Domestimating Technology in Everyday Life. I Merete Lie og Knut H. Sørensen, red. *Making Technology Our Own?* Oslo, Scandinavian University Press.
- Van Maanen, Hans 2009. *How to study art worlds*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Veblen, Thorstein 1965 [1899]. *The Theory of the Leisure Class*. New York, A.M. Kelley.
- Weber, Max 1972 [1922]. *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen, Mohr.
- White, Hayden 2003. *Historie og fortelling: Utvalgte essay*. Oslo, Pax.